

# 人間への問いと思索の祝祭

——ハイデガー『芸術作品の根源』の根源をさぐって——

岡 山 敬 二

はじめに

講演論文『芸術作品の根源』(一九三五／三六年)<sup>(1)</sup>のなかで、マルティン・ハイデガーは、ファン・ゴッホの絵や、C・F・マイヤーの詩、ギリシアの神殿について、魅力溢れる作品分析をとり混ぜながら、独特の芸術論を展開している。いみじくも木田元が吐露しているように、それは、「彼の後期の著作群のなかでも弧峰のように屹立している感じのする論文で、いわゆるハイデガー・ファンならずとも惹きつけられる不思議な魅力をもっている」<sup>(2)</sup>ように思われる。

ハンス・ゲオルグ・ガダマーによると、<sup>(3)</sup>ハイデガーのその試みは、ドイツ伝統の主観主義的な美学思想との対決を意図したものであるらしい。つまり、芸術作品を「理念が感性的に輝きだすこと」(das sinnliche Scheinen der Idee)「ないしは「理念の感性的な現れ」(die sinnliche Manifestation der Idee)」と定義する、ヘーゲルを代表とする

ドイツ観念論の美学や、この観念論の美学にはまだ残されていたはずのその醍醐味を覆い隠してしまうことで、ついには、芸術作品のあり方を、主観的な価値が付加される物的な下部構造として記述することになる、新カント派の美学などの考え方から、徹底的に距離をとり、それを批判しようとする問題意識が出発点になっているというわけだ。

ところが、ガダマーの指摘するそのような意図からハイデガーが芸術作品の偉大さを見つめなおそうとしているのは本当だとしても、やはりこれも木田元がすでに指摘しているように、この論文は、非常に錯綜した論理で構成されているばかりでなく、はたして、ここでハイデガーは、「偉大な芸術作品のうちには、一民族の、あるいは一時代の〈存在了解〉が予兆されていると考えているのであろうか、それとも個々の偉大な作品はそれぞれに独自な一つの世界を開くと考えているのであろうか。その点がはっきりしない」という疑義もなりたつのかもしれない。ようするに、「ひどく魅力的ではあるが、どうもその基本的意図のうまく読みとれない論文である」（木田、一九九三、一二七頁以下）、そのような思いに駆られたとしても、けっしておかしくはないところもあるようにも思われる。

そうした疑義を一つの指針にしながらも、本稿では、あえて、芸術論というよりも、あくまでも芸術作品を手がかりにした存在論であると同時に、技術論でもあり、人間論でもあるとする観点から、『芸術作品の根源』というテキストに光を当てなおしてみることで、錯綜した論理に彩られているかに見えるこの論文にもまた隠されているはずの、一つの透き通った見通しをさぐってみようと思<sup>4</sup>う。

たしかに、芸術作品の偉大さを論じる芸術論という見方に立てば、この論文の基本的意図には、どこかはつきりしないところがあるのは否めない。しかし、むしろ、特定の芸術論を提示しているというその見方からあえて

それなりに距離をとることで、その背後に脈々と通底しているはずのより根本的ともいえる意図、つまりは、芸術論である以前に、存在論であると同時に技術論でもあり、結局のところ、その根本からいつてしまえば、人間論であるともいえそうな、よりすっきりとしたものであるはずの意図も浮かび上がってくるように思われる。

いわゆる一つの芸術論という括りでは到底収まりきれないはずのこの根本的な意図の方がはつきりと定まり、それがこのテキストの背後にどこまでも深く根を下ろしているからこそ、逆に、かえってそれが、芸術作品を分析するさいのその意図の見えにくさとして反映されているとはいえないだろうか。だからこそ、それがそのまま同時に、その作品分析をして、ひとを惹きつけて止まない不思議な魅力を携えたものにもしているように思われるのである。

そのあたりの事情について、『芸術作品の根源』というテキストに沿って調べなおしてみようというのが本稿の大きな目的である。あるいはそれは、『芸術作品の根源』というこの作品そのものがそこからなりたっているはずの根源をさぐる試みだといえるかもしれない。そして、その根源とはまさに、他でもない、ハイデガーのいう「現存在 (Dasein)」としての人間存在そのものなりたちへの問いであったはずだということ、もっといつてしまえば、人間がそこではじめて人間となるような、この現存在のなりたちの場面こそ、ハイデガーが伝えたかったはずの芸術作品そのものなりたちのことではなかったのか、その点について、それなりの見通しを開くことができればと思う。

そうした心づもりで、この論文の、錯綜しているといわれる論理の道筋について、順を追いながら辿りなおしてゆきたい。

## I. 物とは何なのか

## 1. 祝祭のはじまり——作品の物めいた面へ

「芸術作品の根源」というとき、そもそも、その「根源 (Ursprung)」ということではハイデガーはいつたい、どういったことを念頭においているのかというと、それは、芸術作品が「まさにそれらしいあり方において、そのものにはかならないものであるようなもの」を芸術作品の「本質 (Wesen)」とよぶのだとすれば、そうした「本質の由来 (Herkunft)」のことである (UK, 7)。芸術作品の根源への問いとは、この意味で、芸術作品の本質の由来を問うということになるわけだが、いってみれば、作品の作品らしさ、そのなりたちを問うてみようということなのだろう。

ところで、ごくふつうに考えると、芸術家がいるからこそ作品がなりたつともいえるのだろうが、芸術家が芸術家としてなりたつその証はまさにその作品の出来にかかっているのだとすると、しかるべき作品あってこそその芸術家であるともいえるだろう。そうすると、「芸術家が作品の根源である」し、逆にまた、「作品が芸術家の根源である」(ebd.)ともいえそうである。ところが、しかるべき芸術家がいて、しかるべき作品が創作される以前に、そもそも芸術というものがすでになりたち、芸術とは何なのかそれがそれなりに理解されていなければ、だれが芸術家で何が芸術作品であるのかもわからなくなってしまうというのも本当なのだろう。だとすると、「芸術がさらにべつの仕方では芸術家と芸術作品とにとって同時に根源であるのは確かである」(ebd.)ともいえそうである。こうして、ハイデガーによると、芸術作品の根源を問うことは、芸術とは何かを問うこと、つまり芸術の本質への問いとなるわけだが、とはいえ、それに答えるためには、さまざまな芸術作品の特徴を寄せ集め、そこに共

通する概念を引きだしてみるだけではだめなのだろう。というのも、個々の芸術作品を芸術作品として選別し、集めることができるためには、すでに芸術とは何であるのか、その概念をそれなりにでもわかつていなければならぬはずだろうが、まさにその概念の正否こそ、ここで問われていたはずのものだからである。

かといって、より高次の概念を捻出することで、そこから芸術の本質を導出してみてもうまくゆきそうもない。というのも、そうした捻出や導出がなりたつためにも、やはり、あらかじめ特定の芸術作品を念頭におきながら、それに当てはまるような諸規定をたよりにするよりほかはないはずなのだとすれば、それ以外のさまざまな芸術作品の比較考察を無視してしまう独断的な理解に陥らざるをえなくなってしまう。ところが、まさにそうした独断を避けるために、芸術とは何であるのか、その概念の正否を問いなおそうとしていたはずだからだ。

このように、いわゆる帰納か、演繹か、どちらか一方のやり方をとってみても、いずれにしても、説明すべき概念をその説明の根拠に使わざるをえないという論点先取に陥らざるをえないのだとすると、そのどちらも、「ここでは同じように不可能であり、それらが実行されたところで、自己欺瞞となる」(UK, 8)というしかなくなる。こうして、ハイデガーは、作品から芸術へ、芸術から作品へ、という二者択一の一方通行ではなく、むしろ、あえてその二つの方向をゆきつ、もどりつ、堂々めぐりを繰り返してゆくことを推奨し、それこそが、いわば、日常の自明性に埋没した先入観からの解放への道につながるでもないのだらうか、この堂々めぐりの道に足を踏み入れることを「思索の祝祭 (das Fest des Denkens)」(UK, 9) <sup>(5)</sup> という言い方までして讃美している。

この「思索の祝祭」の具体的な中味、その核心とはどういうことなのか、まさにその点についても、これから順を追ってそれなりの見通しをさぐってみようと思うのだが、さしあたり、ハイデガーは、現実の作品のあり方に目を向けることからこの堂々めぐりに着手している。

建築作品や彫刻作品は教会や観光地、住宅などでも目にすることができるし、それこそ美術館や展覧会にはさまざまな作品が展示、收藏されているわけだが、そうした現実注目してみると、作品といっても、やはり、芸術作品とみなされてはいないはずの他の事物と同じように、「自然のままに目の前にある (natürlich vorhanden)」はずだろうし、その意味では、それなりに「物めいた面 (Dinghaftes)」(ebd.)、物らしさも備わっているのだろう。たしかにそう考えると芸術作品も芸術家が作り上げた物ではあるのだろうが、ところがその一方ではまた、それがまさに作品として目の前にあり、作品であると理解されるかぎりには、やはり、ただの物とは違い、物めいた面とはまたべつの面も含まれていなければならないはずである。

ハイデガーがエチモロギーを紹介してもいるように、作品においてこのように物とはべつの面が加味されてくることが、寓意 (アレゴリー) や象徴 (シンボル) などとよばれたりもするのだろう。

なるほどたしかに芸術作品は作り出された物ではあるが、しかしそれはただの物そのものがそうであるものよりさらに何かべつのものを語っている、べつのものを (αἶμα) <sup>アエロ</sup> 語る (ἀγορεύει) <sup>アゴレウエイ</sup> のだ。作品は他のことを公表し、他のことを知らせる、つまり、それはアレゴリーなのである。作品のうちで、作り出された物とさらに何かべつのものが一緒にされる。一緒にすることは、ギリシア語では、シユムバレエイン (συμβάλλειν) という。作品とはシンボルなのである。(UK, 10)

こうした考え方からすれば、作品の物めいた面とは、その上にそれとは何かべつのものが築かれる「下部構造 (Unterbau)」(ebd.) のことであり、それが芸術家の手で実際に作り出されるものということになりそうだが、そ

の点の正否を確かめるために、ハイデガーは、そもそも物とは何であるのか、そこから問いなおしてみようというのである。

## 2. 通俗的な物概念の不十分さ

ハイデガーによると、物とは何かについて、西洋で長きにわたり自明なものとして支配的になっており、今日でも日常的になっている考え方には、三通りのものがあるという。

その一つ目というのは、物を「その諸特徴の担い手 (der Träger seiner Merkmale)」(UK, 16) とする考え方である。たとえば、御影石の塊という物でいうと、それは、硬かったり、重かったり、ざらざらしたりといった、さまざまな特徴、つまり「付带的、偶有的なもの (ta syntefhktá, accidens)」としての属性が、そのもとに帰せられるところの「基体 (to dhokhievov, subjectum)」や「実体 (írotavov, substantia)」だというふうにならされてきたわけである (UK, 14)。こうして、伝統的な論理学が教えているように、物のありようについて単純に語るさいには、基体としての当の物を示す「主語 (Subjekt)」と、その特徴としての属性を述べる述語とが結びつけられることにもなっているのだろう。

ところが、ハイデガーにいわせると、偶有性と実体という、物の構造がさききにあり、それを基準にして、主語と述語の結合という、命題の構造がなりたっているのか、それともむしろ、本当のところはその逆ではないのか、その点が疑わしいばかりか、そもそもこの問いの答えをそのどちらか一方に決定できるのかどうか、それすらも怪しいのだという。というのも、そのような命題の構造も物の構造も、あるいはそれら二つの関係の可能性も、そのどちらにも共通する、いっそう根源的な源泉からなりたっているはずであるが、そうした根拠が不問に付き

れたままであるからだというわけだ。

これから見えていくように、その根拠というのが、ハイデガーのいう「真理 (Wahrheit)」ということになるわけである。その点についてもそのときにまた考えてみたいのだが、それ以前の問題として、この概念は、単なる物だけでなく、道具や芸術作品はおろか、自由や平和といった抽象観念や、はたまた神の存在までも含めて、何から何まで、およそ主語として語られるはずのすべての存在に当てはまることにもなってしまう。そもそも、そこからしても、物とは何であり、何でないのか、それをずばり言い当てるには不十分だというわけだ。

では、二つ目の物概念はどのような考え方かというところ、それは、古代ギリシア語の「アイステートン (αἰσθητόν)」（UK, 17）、つまり感覚によって受容可能なものという意味に由来するのだが、やがて、といっても、おそらくは近代科学の成立に伴ってということになるのだろうが、このアイステートンを感覚与件の多様性の統一以外の何ものでもないとすることが当たり前のことになっていったのだという。たしかに、いわゆる科学的に実証可能なデータという見地に立てば、この考え方は、主語や述語として語られる以前に、じかに身体の感覚器官に迫りくる物のありようについて、理屈としては、歪めることなく説明してくれているかのように思われるかもしれない。

もつとも、理屈はそうだとしても、ごくふつうの日常生活の場面でさまざまな物に出会い、物がまさに物として現れてくるさいに、そうした理屈のことをいちいち考えているわけではないはずだろうし、まして、その理屈が教えるとおりの感覚データをじかに見たり、聞いたりしてはいないはずである。たとえば、何であれ、物がごくふつうに物として現れるその現実を耳にするとき、まさか音響学という感覚としてのさまざまな音の殺到を聞いているわけではなく、むしろ、暴風が窓越しにヒューヒュー鳴り響くのを聞いたり、家のドアがボタンボタン



と鳴るのを聞いているはずなのだろう。このように、「あらゆる感覚よりも物そのもののほうがはるかに身近である」はずだろうし、「純粹な物音を聞くためには、物を耳に入らないようにし、物から耳をさらさなければならず、つまりは、抽象的に聞かなければならない」(UK, 18)のだとすれば、ハイデガーのいうように、たしかにこの概念もやはり、物とは何か、そのごく身近なありようをとらえるためには不十分だということになりそうである。

そこで、三つ目の概念にあたるのが、物を「形づくられた素材 (ein geformter Stoff)」(UK, 19)とする考え方であるのだが、これは、諸特徴の担い手や、主語として語られる基体というだけのものでも、いわゆる生理学の理屈で説明される、感覚の多様性というだけのものでもなく、そうした考え方の不十分さをそれなりに補ってくれるかに思われる。なにしろ、ごくふつうに出会ってくる物というのは、基体や実体といった、諸特徴の担い手にもなりはするのだろうか、それだけでなく、たとえば暴風だったり、家のドアといった、しかるべき現実としてなりたつためには、目に見えるはずの姿や形なりを備えているはずだろうし、そうした姿や形がなりたつためにも、風の音や、ドアの音が、やはり多様な感覚の単なる殺到である以前に、暴風や、家のドアとしての具体的な現実味を形づくる素材として聞こえていなければならないのだろう。

このように、物のあり方を、素材、つまりは「質料」と訳される「ヒュレー (hülē)」と、形姿、つまりは「形相」と訳される「エイドス (eidos)」との結合と考えれば、たしかに、それは、「自然のままに目の前にある (natürlich vorhanden)」はずの「物めいた面 (Dinghaftes)」について、それなりにうまく当てはまるように思われる。そればかりか、この概念は、まさに芸術作品における物めいた面についても、うまく説明してくれるのかもしれない。作品の物めいた面とは、その素材のことであるのだろうか、作品はその素材から形づくられてい

ると考えられそうだからである。だからこそ、ふつう、作品というものについて考えるさいには、形づくられた素材としての物めいた面がその下部構造となるような、アレゴリーやシンボルという言い方もしたくなるのだろう。ところが、ハイデガーは、「物についてのこの概念にも不信をいだき」(ebd)、そこにもやはり、それなりの不十分さがあることを訴えようとするのだが、それはまたどうしてなのだろうか。

## Ⅱ・道具とは何なのか

### 3. 物概念の支配と襲撃

素材と形の区別は、たしかに芸術を素材の形成や加工というふうを考えるなら、それこそ、芸術論や美学にとっては格好の概念図式になるように思われるかもしれない。だとしても、はたしてそんなふうには素材と形とをどこまでうまく区別できるか疑わしいし、よくよく考えてみると、この概念が芸術や芸術作品のしかるべきあり方にそのまままじり当てはまるものとはいえないこともわかってくるというのだ。

たとえば、御影石の塊はどんなに不格好だとしても、特定の形をした素材としてなりたつてはいるのだろう。その形というのは、塊そのものとしての輪郭であり、素材が空間的に配置された結果にすぎないのだといえる。その意味では、御影石の塊が塊としてあるためにはその形など、どうだつていいのだろうし、素材と形をどこまで区別できるのかも怪しくなってくる。どんな形だろうと、それが塊であることには変わりないのだから。

むしろ、形に収まる素材というのなら、岩石のような自然に転がっている物よりも、たとえば壺や斧だったり、一足の靴といったもののほうにこそ、うまく当てはまるのかもしれない。もっとも、壺や斧や靴のばあいには、

その輪郭となる形といっても、それは、素材の配置の結果にすぎないものではなく、逆に、形のほうが素材の配置だけでなく、その材質までも指定することになるのだろう。壺は壺として、斧は斧として、靴は靴として、それにふさわしい形や材質でなければならぬ。壺なら、水の入れやすく、漏れないものを、斧なら、鋭利でそれなりに硬いものを、靴なら、サイズがフィットし、丈夫で伸び縮みするものが必要とされてくるわけだ。そして、このような形と素材の組み合わせというのは、容器として、刃物として、履物として用いられる、その「有用性 (Dienstlichkeit)」(UK, 21) を根拠になりたっているのだろう。

このように有用性を根拠に成立しているものは、いつだって、作り出された生産物であるのだろうし、生産物は何かのための道具として作り出されているのだとすれば、素材と形というものは、芸術作品のあり方というよりもむしろ、道具として製作されたものにこそ、うまく当てはまる考え方ということになりそうである。だとしたら、この物概念にしても、ハイデガーが不信を申し立てていたように、物の物らしさを説明するにも不十分だということになってくる。

ところが、ハイデガーによると、この考え方は、その点では不十分であるはずなのに、「ともすれば、存在するもののいっさいをじかに理解できる仕組みのように振舞いかねない代物」(UK, 22) として、「物を解釈するさいに特別な支配権を獲得するまでにいたった」(UK, 25) わけだが、「だからといって、物が物であることについての、すでに述べたその他の解釈ほどの行き過ぎはないというわけではなく、それらにもまして、物が物であることに對する一つの襲撃になっている」(UK, 23) と喝破する。

素材と形の組み合わせ、この仕組みは、さしあたり、道具のあり方にこそ、うまく当てはまるように思われそうだが、道具が道具としてなりたつのは、それを作り上げる人間自身がその製作に関与しているからであり、人

間自身にとってそれが何にどう役立つのか、そうした有用性が製作の根拠になっているのだとすれば、その人間にとっては、道具にかぎらず、物や作品も含めた、いつさいについても、そうした道具的な観点が入り込んでもおかしくはない。

こうして、ハイデガーによると、古代ギリシアのヒュレー（質料）とエイドス（形相）という概念にまで遡り、存在するものすべてをエーンス・クレアートウム（ens creatum）、つまり、神の被造物とする、中世のトマス主義的な信仰の哲学にいたっても、その被造物というのは、素材を意味するマテリア（materia）と、形を意味するフォルマ（forma）とが統一されたものであるのだとすれば、何であれ存在するものはすべて、形づくれた素材という道具のあり方に定位して考えられていたことになるというのである。さらには、近代の形而上学にいたっても、たとえば認識の素材と形式とを区別する、カントのいわゆる超越論的哲学にしたところで、その意味ではやはり、道具的な考え方の延長線上に位置づけられるのだとすれば、いずれにしても、それなりにニュアンスを変えながらも、長い歴史を通して、素材と形をモデルにした物概念が当たり前のものとなってしまっているというわけだ。

だとすれば、ハイデガーがいうように、この概念は、さきの二つの概念に劣らず、けっして道具につきるものではないはずの、物そのもののあり方までも道具的なものとして捻じ曲げてしまう、物に対する「一つの襲撃」だともいえそうである。

たしかに、この襲撃は、道具ではないはずの物そのものについて、「ただの物」という何気ない言い方をするときにも、気づかぬうちにすでにそこに潜んでいるのだろう。そのばあいの「ただの」というのは、道具として製作、利用されるものではなく、だからこそ、何の役にも立たないものである、ということなのだとすれば、や

はり、有用性に当てはめて、それが欠落するかぎりで「ただの物」だと理解され、そうよばれてもいるはずだからである。そこでいう「ただの物」とは、あくまでも、道具という観点に当てはめてみると役に立たないもの、いってみれば、ガラクタや不用品のたぐいという意味では、出来損ないとはいえ、それもやはり、道具のあり方の一つ、「一種の道具 (eine Art von Zeug)」(ebd.) ということにもなりそうである。

そうになると、道具から有用性や製作といった点をとり除けば、それだけで、道具とは違うはずの物の物らしさが浮かびあがるとはいえなくなってくるだろう。そこに残されるものは、物そのものというよりは、出来損ないの不用品でしかないからだ。

このように、道具というものは、物や作品に比べ、人間にとってはとくにイメージしやすく、より馴染みの深いものとなっているのだとすれば、「素材と形を手引きにしてなされる解釈が、特別な支配権を獲得するまでにいったつた」(UK, 25) としてもおかしくはない。だからこそ、かえって、さきの二つの物概念にもまして、物のあり方に対するその襲撃の手を休めることもむずかしくなるのだろうし、その意味では、「存在するものの中のさいをじかに理解できる仕組みのように振舞いかねない代物」(UK, 22) であるともいえそうである。諸特徴の担い手というのも、素材の諸性質の担い手のことであり、感覚の多様性というのも、感覚される素材内容の多様性というふうと考えられるのだとすれば、この形づくられた素材としての物概念は、残り二つの物概念をも支配するものともいえそうである。<sup>(6)</sup>

#### 4. 有用性から信頼性へ

ところが、その一方ではやはり、日常生活では、物や作品を道具から区別する場面もごく当たり前になりたつ

てはいるのだろう。たしかに道具も、その素材としては物めいた面を備えてもいるのだから、なかば物であるともいえる。だが、道具が道具としてなりたつかぎり、それは、その有用性を根拠にしているという点で、やはり物そのものではなく、物以上の何かというしかない。しかしまた、道具は、有用性に依拠しながら人間の手によって生み出されたものの一つであるのだとすれば、同じように人間の手によって生み出されたもの一つであるはずの芸術作品と似ているともいえそうである。だが、それに加えて、作品というものは、日常生活の有用性から切り離されたところで自足してなりたつものでもあるはずなのだとすれば、やはり道具は、作品そのものでもなく、作品以下の何かであるというしかない。そうになると、ハイデガーのいうように、「そのように差引勘定して並べることが許されるなら、道具は、物と作品とのあいだの独特な中間的な位置を占めている」(ebd.) ということになってくる。

こうして、ハイデガーは、物の物らしさや、作品の作品らしさ、つまりは物とは何か、作品とは何かを問いなすために、さしあたり、それから区別されるはずの道具の道具らしさ、つまりは、「道具とは本当のところ (in Wahrheit) 何なのか」(UK, 26) を問いなおしてみようというのである。

もともと、道具といってもいろいろあるのだろうが、そこでハイデガーは、現物の道具ではなく、あえて、一足の農婦の靴を描いたゴッホの絵という芸術作品に注目する。

なるほど、靴というものは、たとえば木や鞣皮だったり、革や布などの素材が、釘や糸、接着剤によってしかるべく接合され、だからこそ、畑仕事やダンス、登山や通勤などの履物として利用することができるのだろう。そのつどの用途、つまりは有用性に応じて素材や形も違ってくるわけである。だが、素材や形以前にその有用性そのものなりたちというものを考えるなら、畑にいる農婦がその靴を履くことで、現実に畑仕事に専念するこ

とができていからこそ、そこではじめて、畑仕事の靴は靴としてなりたち、しかるべき役目を果たせるわけだ。

農婦がその仕事にさいして靴のことを考えなければ考えないほど、あるいはそれどころか見向きも、あるいは感じることもすらしなければしないほど、それだけいつそう本当にその靴はそれであるところのものとなる。  
(UK, 27)

このように、畑仕事の靴の有用性というのは、畑仕事の現場からなりたち、その現場で発揮されているわけである。

それにしても、その現物としての一足の靴を頭に思い浮かべてみるならまだしも、一枚の絵に描かれているだけでけつして実際に履くことはできない靴を眺めてみたところで、そうした現場の有用性を実感できないどころか、それを推し測ることもむずかしいのではないだろうか。なにしろ、ゴッホの絵に描かれているその靴は、どこにあるともわからず、漠然とした空間に置かれているだけで、畑や野路の土塊が実際に付着しているわけでもないのだから。そうになると、その絵は、道具の道具らしさを問う手がかりになるどころか、文字どおり、絵に描いた餅ということにもなってしまういそうである。だが、まさにその点を、ハイデガーはみごとにひっくり返してみせるのである。

その絵を眺めてみると、そこに描かれる、履き古された靴の内側の暗い穴からは、畑仕事の歩みのつらさが顔を覗かせ、その靴の頑丈で重たいようすには、あぜ道を歩む足どりの粘り強さが蓄積されているように見えてくる。そして、その靴の革には土の湿っぽさと濃さが染みこみ、靴底の下には夕暮れの野道を歩む寂しさが押しよ

せてくるように見えてくる。そうした農婦の暮らしの赤裸々なありようにふと気づかされることになるはずだというのだ。

まさにそのありようのことをハイデガーは、「大地 (Erde)」と「世界 (Welt)」という言葉で表現しようとする。

その靴に響いているのは、大地のひっそりとした呼び声、つまり、熟れた穀物をひそかに贈ってくれることであり、冬の畑の荒れた休閑地における言い知れぬ拒絶である。この靴を通りぬけているのは、泣きごともしらずにパンの確保を案ずることであり、苦難をまたも切りぬけたという言葉にならない喜びであり、出産が近づくときの心配や、死がまわりに差し迫ってくるときの慄きである。この道具は大地に帰属し、農婦の世界のうちに守られている。(UK, 27f.)

その絵から、畑仕事のつらさや、生活の厳しさ、農婦が生い立つ大地の呼びかけや、そこで生きる農婦の世界のありようが見えてくるというのだが、そのつど、その靴を履いたり、脱ぎ捨てたりしながら生活している農婦にとっては、あれこれ考えたり、観察したりする以前に、いつだっけですでに、そのいっさいをその身に受け入れてしまっているのだろうか。地質や気候、時節の状態やその変動など、大地が断りもなく差し出して来る、そうした呼びかけに耳を傾け、そこで生きるために、たとえば、つらい農作業だっけ強いられてくるかもしれない。こうして、この大地でどう生き、どう暮らしを立ててゆくべきか、そこで生きるべき世界のありようがその身に開かれてもくるのだろうか。気がつけばすでに、そうした大地に生い立つ世界に身をおいてしまっているのであり、そこではじめて、その土地にふさわしい農作業のやり方も決まってくるだろうし、それにふさわしい履物という



の必要となってくるのだろう。

そうになると、農作業のための履物という、この有用性そのものは、大地の呼びかけと、それに応じて開かれてくる世界のありようを根拠としてなりたつものだといえそうである。有用性がそこからなりたつはずのこの根拠としての道具のありようのことを、ハイデガーは有用性から区別して、「信頼性 (Verlässlichkeit)」(UK, 28) とよぶ。畑仕事の現場で作業する農婦は、まさにその靴を頼りにし、それに身をゆだねることで、自分の生い立つ大地の呼びかけに応じ、自分の生きる世界のあり方を確信しているわけである。農婦の靴の有用性そのものが畑仕事の現場からなりたち、その現場で発揮され、そこではじめて靴は靴となるというのも、そうした信頼性に根ざしていることだといえるだろう。

ところが、しだいにその道具も使い古されてゆき、その使用が当たり前のように習慣化されてゆくと、えてして、その根拠としての信頼性が見失われ、有用性だけが目立ってきてしまいがちにもなるかもしれない。こうして、道具は、目的のための手段にすぎないものと考えられてしまい、形づくられた素材という概念が幅をきかすことにもなってくるというわけである。

そのようなむきだしの有用性は、道具の根源は素材に形を刻印する単なる製作にある、という見かけを呼びさします。にもかかわらず、道具は、それが本当に道具であるという点では、もっと遠くに由来している。素材と形、そして両者の区別は、よりいっそう深い根源からなりたつ。(ebd.)

### Ⅲ・作品とは何なのか

#### 5. 作品から真理の生起へ

道具の道具らしさ、その信頼性に気づかされるためには、目の前にある一足の靴のありようを記述したり、その製作過程を調べたり、使用状況を観察するといった、いわゆる実証的な手続きを踏むよりも、むしろ、ゴッホの描いた一枚の絵、ただそれに目を向けてみればいい、というわけである。その意味では、ハイデガーのいうように、この作品をとおしてはじめて、道具の道具らしさ、その隠されていたはずの「真理 (Wahrheit)」が「隠れなきありよう (Unverborgenheit)」つまり「アレーテア (ἀλήθεια)」として「生起 (ein Geschehen)」してくるともいえそうである。物や道具への問いを経由して、ここでいよいよハイデガーは、芸術作品にもどり、芸術の本質を「存在するものの真理がそれ自身をー作品 (活動)ーのうちへとー据える」と (das Sich-ins-Werk-Setzen)、「真理が「自ずから実行に移されること (das Sich ins Werk Setzen)」という意味で「真理の生起」(UK, 30)と定義しなおすわけである。それにしても、いかにも奇妙というしかない、この言い回しには、いったい、どのような意味が含まれているのだろうか。

芸術の本質をこのように真理に絡めて定義することで、ハイデガーは、これまでの、芸術についての美学の考え方だけではなく、真理についての論理学の考え方からも距離をとろうとする。

芸術が美を生み出す技巧のことであるのだとすれば、単に道具を作り出すだけのいわゆる技術とは区別され、美術とよばれてきたとしてもおかしくはない。その一方で、真理の方は、論理学を含め、科学といわれる学問分野が扱うものとされてきたわけである。だとすると、芸術についてハイデガーが持ち出してくるこの定義も、芸

術を真理の再現、つまり現実の模倣や写しだとするかのように思われてもきそうだが、それは誤解だというわけである。

というのも、目の前にある現実を再現するためには、そこで再現されたものが現実中存在するものと合致していなければならない。その合致のことを中世では「アダエクワティオー (adaequatio)」とよばれ、以来、それが真理の本質のようにみなされてきたわけだが、ハイデガーのいう真理とは、けっして、そうした合致という意味での真理ではないからだ。ゴッホの絵も、目の前にある一足の靴を模写したものにすぎないのではなく、その絵をとおして、当の靴を含めたさまざまな道具に隠されているはずの、大地や世界から生い立つ信頼性というその真理がみごとに生起しているはずだったわけである。それどころか、いかにも目の前にある一個の泉をただ模写しているだけにも聞こえてきそうな、C・F・マイヤーの詩「ローマの泉」にしても、やはり、それが偉大な芸術作品としてなりたつかぎりは、それなりにそうした真理が生起しているというわけである。

こうして、ハイデガーは、作品の物めいた面をとらえるには支配的な物概念では不十分であるだけでなく、そもそも、その物めいた面を下部構造とし、その上に築かれるアレゴリーやシンボルという点から作品を説明しようとする考え方そのものにも異議を唱えようとする。なにしろ、ハイデガーのいう作品とは、伝統的な美学がそう考えるように、形づくられた素材の上に美的な価値が付与されるだけの道具のことではないからである。そうになると、作品の作品らしさだけでなく、物の物らしさを問うためにも、物からはじめても、道具からはじめてもうまくゆかないことになるだろう。そればかりか、道具の道具らしさ、つまりその信頼性にしても、道具そのものからではなく、むしろゴッホの絵という作品のほうから気づかされることになったわけである。

だとすれば、作品の作品らしさだけでなく、そこから区別されるはずの道具らしさや物らしさ、これを問いな

おすためにも、作品から出発しなければならいことになるだろう。そこで、作品における真理の生起とはそもそもどういうことなのか、その点をもっとはつきりさせるために、ハイデガーは、絵画のようないわゆる描写芸術から離れて、今度は、建築作品の一つであるギリシアの神殿に注目し、あらためて、作品における大地と世界のありようを説き明かそうとするのである。

## 6. 世界と大地の闘争

ハイデガーのその試みは、じつに詩的で味わい深く、濃密な筆致で綴られているように思われるのだが、野暮は承知で、いささか散漫にかみ砕きながら、手短にその要諦だけでもかいつまんでみたい。

絵画とは違い、建築作品としてのギリシア神殿は、何を描写しているのでもなく、ただそこに立っている。そこに立ち、岩盤の上に静かに横たわっているながら、その岩からは、建物を支える秘め隠された力が窺われてくるかもしれない。またその作品は、荒れ狂う嵐に耐えることでその嵐の威力を知らしめ、その岩の輝くようすから、昼の光や空の広がり、夜の闇がそれとして現れてきもするのだろう。その作品がそこに毅然と聳え立つことで、大気という眼にみえない空間も見えてくるし、その作品の揺らぎのない静けさを背景にして、海の荒れ狂うようすも露わになってきもするのだろう。こうして、そのまわりに生い立つはずの樹木や草、鷲や牛、蛇やコオロギといった生物たちのありようも際立ってくることになるかもしれない。

この建築作品をとおして、それを支える岩山や、それを襲うことになる嵐、それを取り囲む、昼夜の明るさや暗さ、空の広さ、大気、海の波、その周りに生息する生物たちが、それとして現れはじめ、そこではじめて、そうした自然が織りなす大地というものがその顔をふと覗かせることにもなり、こうして、人間がその大地の上で

どう生きてゆかなければならないか、自分の生きる世界の見通しも開かれてくるといいたいのだろう。ハイデガーは、そうした世界と大地のありようこそ、ふつうは自然と訳されるギリシア語の「フュシス (physis)」という言葉のもとの意味であったはずだというのだ。

このように顔を覗かせ、そして開かれてくることそのこと、そしてその全体のことをギリシア人たちは早初にフュシスとよんでいたわけである。フュシスは同時に、人間がその上に、そしてそのうちに自分の住まいを定めるあのものに光を当てる。われわれはそれを大地とよぶのである。(UK, 38)

もつとも、その大地とは、そこから開かれてくるはずのものを覆い隠すものでもあり、そこから開かれてきたはずの世界も、その大地へと送りかえされるのだという。

大地とは、このように開かれてくることで開かれてくるものすべてが、しかも開かれてくるものそのままに、そこへ連れもどされ、覆い隠されるところである。開かれてくるものうちで、この大地は、覆い隠すものとしてなりたっている。

神殿という作品は、そこに立ちながら一つの世界を開き、同時にその世界を大地へと送りかえす。こうしてはじめて、この大地そのものも故郷の地としてその顔を覗かせるのである。(ebd.)

92  
これはどういふことだろうか。

その世界とは、目の前にある事物を寄せ集めただけのものではないし、それが収容される大きな箱のようなものとしてイメージされるものでもないということとは、これまでの話からもわかるだろう。「その世界とは、けっして、目の前に立っていて、そこに観察されうるような一つの対象ではない」（UK, 4）のだろうし、何であれ、そうした事物や対象が何かとして目の前にあり、何かとして理解されるためには、いつだってすでに、気がつけば、自分の生きる世界という見通しが開かれ、その世界に身をおいてしまっているわけだ。農婦にとっては、農作業の靴が靴としてなりたつためにも、すでに農家の暮らし、農婦の生きる世界というものがなりたっていたわけである。いみじくもハイデガーがそう繰り返しているように、気がついたらすでに、「世界は世界となつている、（Welt waltet）」（UK, 41）のだろう。

だが、作品をとおして世界が世界となるためにも、やはり何らかの素材をもとにして、その作品が制作されていなければならないはずである。もつとも、素材といつても、道具の有用性にとっては、特定の用途に役だてば、もはや素材など何だつていいことになるかもしれない。ところが、作品においてはそうはいかないというのだ。神殿の岩の重みや硬さ、建物を担うその秘めた力は、その神殿がその神殿であるためには、どうでもいいどころか、まさに岩の隠された持ち味がその持ち味のままに引きだされてこそ、その神殿はそれとしてなりたっているわけである。しかも、その岩の重さや堅さ、強さ、そして日に照らされる輝きのありようというのは、人間の予測や意図の及ばぬところでありたつのだろう。岩を砕くなどして調べてみたところで、岩の重みが醸し出す迫力や質感そのものを観察することはできないし、砕けた石を秤にかけ、その重さを数値化し測定したところで、それはただの数値でしかなく、やはりその岩の重量感そのものとはいえないわけである。

そうした岩のありようから、神殿を取り巻く山や海なりが山や海として現れることで、一つの世界という見通

しが開かれ、世界が世界となる一方で、その岩の質感や持ち味そのものは、その見通しから覆い隠されることになりたつわけである。ハイデガーのいう大地とは、まさに、人間の手の及ばぬところで、物がその物のままに醸しだす物らしさ、フュシスとしての自然の御しがたさのことであり、まさにその御しがたさが御しがたさのままに、その持ち味を發揮しながら、作品のうちにふとその顔を覗かせてくるといいたいのだろう。作品をとおして世界という見通しが開かれてくるはずなのに、いや、だからこそ、翻って逆に、その見通しからは覆い隠されたままの大地の御しがたさにも気づかされ、そこに送りかえされるわけである。このように相互に対立しながらも、相互に支えあうともいえる、世界と大地とのこの独特な緊張関係をハイデガーは「闘争 (Streit)」とよぶ。

一つの世界を開き立てながら、大地をこちらへ立てることで作品はこの闘争を成就する。作品が作品であるということは、世界と大地との間でその闘争が挑まれるということになりたつ。(UK, 42)

だとすると、作品において真理が生起し、その真理がそれ自身を作品(活動)のうちへと据えるというとき、その真理の中味とは、どういう具合になってくるのだろうか。

#### IV. 作品から人間(現存在)へ

##### 7. 真理の生起からテクネーへ

すでに触れたように、ここでハイデガーがいう真理とは、ギリシア語のアレータイア (ἀληθεια) のもとの意味、

つまり、存在するものの隠れなさ（Unverborgenheit）のことである。その真理とは、認識と事象との一致のことではなく、道具なら、道具の道具らしさ、その隠された本質の隠れなさのことであったように、道具を含め、存在するもののそうした隠れなさのことをいうわけだ。そもそも認識やその表現である命題が事象に一致するといふ真理がなりたつのも、すでに事象そのものが隠れなきものとして現れ、認識や命題がその隠れなさに「正しく合わせられている（richten）」からなのだろう。そうになると、「よく知られたこの真理の本質、見解の正しさ（Richtigkeit des Vorstellens）」というものの正否も、存在するものの隠れなさとしての真理しだいだ」（UK, 49）ということになってくる。第一の物概念でいわれた、偶有性と実体という、物の構造と、主語と述語という、命題の構造とをともに支えるはずの根拠というのも、この意味でのことであったことがわかる。

もつとも、隠れなさといっても、それは、個々に存在するものの隠れなさのことだけをいうのではない。何であれ、「存在するものの全体（Seiende im Ganzen）」が隠れなきものとして現れてくるためには、それが現れてくる場そのものも開かれていなければならない。存在するものすべてがそこに収集される、いわば「一つの空き地（Lichtung）」とでもいえるような視野が、いつだつてすでに隠れなきものとして開かれているわけである（UK, 51）。だからこそ、そこに現れてくる何かを何かと見間違ったり、思い違ったりすることにもなるのだとすれば、存在するものの隠れなさがその仮象によって隠されてしまうということも、この空き地としての視野が開かれているからこそなりたつのだろう。だが、その見せかけに気づき、そこで改められることになった見解がどれほど確実に思われたとしても、やはりこれも、仮象であるかもしれない可能性を免れることはできないのだろう。だとすると、開かれた空き地という視野そのものの隠れなさの向こうにも、まるでそこに現れるのを拒絶するかのよう

に、隠されてしまう何かがいままで残されつづけてゆくしかないのだともいえそうである。その意味で、「隠



い、な、さ、と、い、う、真、理、の、本、質、に、は、二、重、に、隠、す、と、い、う、仕、方、で、の、こ、の、拒、絶、が、含、ま、れ、て、い、る、」(UK, 53) というのである。

世界と大地との闘争というのも、まさに、このように、空き地としての視野が隠されずに開かれてくることと、そこから隠し閉ざされてしまうこととが対立しながらも、支え合うこととなりたつ、そうした隠れなさとしての真理の生起のことであったということがわかってくる。その意味で、この真理のなりたちのことをハイデガーは「原闘争 (Ustreit)」(UK, 53) とよぶのである。世界という見通しが開かれ、そこで何かを見定めてゆくためには見間違いや思い違いを繰り返してゆくしかないのだろうし、だからこそ、その見通しから閉ざされるはずの大地の御しがたさも御しがたさのままにその顔を覗かせてもくるのだろう。そうした原闘争としての真理が生起することで、世界と大地との闘争もなりたつのだとすると、ハイデガーがそう定義してもいたように、「真理が生起するこのような仕方の一つが、作品が作品であること」(UK, 54) ということになってくる。

それにしても、そのような真理の生起としてなりたつ作品も、やはり芸術家という人間によって創作されたものでもあるはずなのだとすれば、その創作とは、いったい、どういうことになってくるのだろうか。

作品の創作も、道具の製作も何かを「生み出す (Hervorbringen)」ことに変わりはないのだろうし、その意味では、どちらも手仕事の、いわゆる技術とされるものが必要となる。偉大な芸術家であるためには、並みはずれた技能や技術が要求されてくるのだろうし、それを磨き養うためにそれこそ並々ならぬ修練や努力を重ねてゆかなければならないのだろう。その点では、芸術家と職人には重なり合うところもあるわけである。

ところが、ハイデガーによると、たしかに、ギリシア語の「テクネー (τέχνη)」も、手仕事と芸術の両方に使われる言葉ではあったし、職人も芸術家も「テクニテース (τέχνησις)」という同じ言葉でよばれてはいたはずだろうが、だからといって、作品の創作もまるっきり道具の製作のように手仕事や技術として考えられていたわけ

ではなかったはずだというのである。そのさいのテクネーとは、職人や芸術家のなす作業、いわゆるテクニクやテクノロジーのことをいうのではなく、むしろ、そうした実践がそもそも可能になるための「知の一つのあり方 (eine Weise des Wissens)」のことを意味していたはずだというのである。もともと、知といっても、それは、いわゆる個々の認識、知識や情報のことではなく、「見抜いている (gesehen haben)」こと、つまり「現前するものをそのありのままに受け入れる (vernehmen des Anwesenden als eines solchen)」ことであり、その意味では、これもやはり、「存在するもののベールをとり除くこと (Entbergung des Seienden)」つまり存在するものの隠れなさとしてのアレーティアからなりたつというのだ (UK, 59)。

職人も芸術家も、道具や作品を「作る (Machen)」ということから、同じテクネースとよばれるのではなく、テクネーが道具や作品を生み出すことだとしても、そこでいわれるその「生み出すこと (Hervorbringen)」とは、むしろ、隠されたものを「こちらへ取り出すこと (Hervorbringen)」(ebd.)、いつてみれば、存在するものの隠された持ち味を見抜き、そのまま受け入れ、それをひき出し、隠れなきありようにすることであったといいたいのだろう。たしかに、ドイツ語の「Hervorbringen」には、「(貯蔵場所・隠し場所などから) 取り出す、持ち出してくる」という用法もあり、それを名詞化した「Hervorbringung」も、やはり、製造物ではなく、むしろ、工芸や芸術による作品のことを表すために使われる言葉であることから、素材の隠された持ち味が作品としてひき出されたものという意味にも考えたいくなる。

作品の創作だけでなく、道具の製作にも、その実践にさきだつて、そうした知としてのテクネーのはたらきが通底していたはずなのだとすれば、そのすべては、「自力で成長することで開かれてくる存在するもの、つまりフュシスのただなかで生起する」(ebd.) ことになるだろう。作品だけでなく、道具ですらも、人為の及ばぬとこ

ろでフュシスとしての自然がその持ち味を發揮するがままに、それを受け入れ、その持ち味をひき出してくることになりたつものと理解されていたはずだというわけだ。ゴッホの絵から知らされることになった、道具の道具らしさ、つまり、大地と世界からなりたつその信頼性というのも、その意味でのことだったといえる。作品を創作するためだけではなく、そもそも道具が道具になるためにも、すでにそうしたフュシス、つまり世界と大地の原闘争としての真理の生起について、その大地に生い立ち、その世界に生きる人間が、すでに見抜き、そのまま受け入れ、そのベールをとり除いているということなのだろう。<sup>(7)</sup>

もつとも、日常では、物や道具は有用性に埋没してしまい、フュシスに由来するその物らしさや道具らしさが見失われてしまっているわけだが、作品の作品らしさというのは、そうした有用性を突き破る「衝撃 (Stoß)」であり、「途方もないもの (das Ungeheure)」であるからこそ (UK, 67)、物や道具に比べ、とりわけ、そうしたテクネーとしての創作のありようにも気づかされてくるというわけだ。

#### 8. 創作することから、守ること、詩作することへ

そうした衝撃や、途方もなさをそのままに受けとめることは、作品の作品らしさが日常の有用性に埋没してしまふのを「防ぎ (bewahren)」、その危険から作品の作品らしさを「守る (bewahren)」ことでもあるといえようである。だとすれば、ハイデガーのいうように、「創作されるものそのものは、守る者たち (die Bewahrenden) なしにはほとんど存在することになりえない」(UK, 67E) のだろう。となると、その守るということも、作品の作品らしさに秘められた衝撃や途方もなさに驚かされ、そうして、真理の生起に気づかされることになるという意味では、やはり、「一つの知 (ein Wissen)」ということになりそうだが、その知とは、『存在と時間』(一九二七

年)のなかで「脱自的 (ekstatisch)」、「決意 (Entschlossenheit)」、「実存 (Existenz)」という言葉で考えられていたことでもあったのだという (UK, 68)。つまり、人間が自分の思いや意図から脱して (脱自的に)、日常の有用性に閉じこめられたあり方 (schlossenheit) から距離をとり (ent)、その外に (ex) 立つ (sistenz) ことで、真理の生起に身をまかせ、それをそのまま受け入れることだというわけだ (ebd)。そのような知としての守ることは、新カント派の美学が考えるように、作品を刺激材料にして個人が美を感じる体験ではないのだろうし、作品の特質や魅力をただの趣味として鑑賞することや、作品の真贋や価値を鑑定したり、作品を保存、修復するために科学的な分析を試みことも、まったくちがうことなのだろう。

その知によって、作品の作品らしさが守られることで、大地として顔を覗かせるはずの物の物らしさも、その大地と世界からなりたつ信頼性であったはずの道具の道具らしさも、やはり、有用性という物概念の支配や襲撃から守られることにもなるのだろう。だからこそ、作品はその作品らしさのままに創作され、その作品らしい衝撃や途方もなさに驚かされることにもなるわけである。

ところが、ハイデガーによると、このように、「芸術とは真理が生成し、生起することの一つである」のだとすれば、すべての芸術は詩作であることになるのだという。

すべての芸術は、存在するものそのものの真理の到来をそのまま生起させることとして、その本質において、は詩作 (Dichtung) である。(UK, 73f)

詩作といっても、それは、いわゆる文芸作品としての「詩 (Poesie)」を作ることだけをいうのではなく、すで

に見てきたように、「真理を空け開き (Lichtend)、その輪郭を描き出す (Entwerfen)」という、より広い意味でのことであり、文芸作品としての狭い意味での詩は、その一つのあり方でしかない (UK, 75)。とはいえ、いや、だからこそ、文芸作品としての詩は、やはり、芸術のなかでも卓越した地位を占めるというのだが、それは、「言葉 (Sprache)」そのものが、より広い意味での詩作そのものなりたちでもあるからなのだろう。もつとも、言葉といっても、これもやはり、ふつうはそう考えられがちでもあるように、ある事柄を伝達したり、その意味を表現したりするための手段としての音声や文字にすぎないものではない。そもそも、そうした伝達や表現がなりたつためにも、「言葉が存在するものを存在するものとして、はじめて開かれたところ (das Offene) へもたらず」(ebd.) ことがなりたつていなければならぬからである。

気がつけばすでに人間にとってその言葉というものがなりたつてしまっているからこそ、何で「あれ (sei)」、その何かがあるか「ある (sein)」とか、何かで「ない (nicht sein)」とかいったように、「ある (sein)」とか「ない (Nichts)」とかいうこと、つまり存在とは何か、その言葉の意味も理解されてしまっているのだろうか、そうした存在という視点が開かれてはじめて、何かがあるかとして存在することにもなるのだろうか。ハイデガーのいうように、石や、植物、動物には、人間のようにそうした言葉がなりたつていないはずなのだとすれば、そこに存在という視点が開かれることもないのだろうか、そうすると、「石には世界が欠けている。植物と動物にも同じく世界はない」(UK, 41) という言い方もできそうである。

いつだつてすでに気づかぬうちに、そうした言葉としての詩作というものがなりたち、存在するものがそこに現れる「空き地」としての視野が開かれ、真理が真理として生起してしまっているからこそ、絵画であれ、建築や造形であれ、文芸としての詩であれ、その真理を空け開き、その輪郭を描きだすはずの芸術ということもなり

たつわけだ。このように、真理を開かしめ、その「輪郭を描きだす発言 (das entwerfende Sagen)」が、ハイデガーのいう詩作であるのだとすれば、それは、「世界と大地の言説 (die Sage)」であり、「その闘争が演じられる空間についての言説」であり、「存在するものの隠れなさの言説」であるといえる (UK, 75f.)。そうすると、ハイデガーのいうように、芸術のあり方としての優劣はともかくも、そうした発言や言説であるはずの言葉をまさにその言葉そのものから描きだそうとする詩というのは、他の芸術に比べて、きわめて独特な位置を占めることになるのかもしれない。

いずれにしても、ハイデガーのいう芸術のなりたちは、詩作であり、その詩作のなりたちが、「真理の創立 (Stiftung)」、つまり、真理を「贈り (Schenken)」、「根拠づけ (Gründen)」、「開始すること」(Anfangen)」にあるのだというのなら (UK, 77)、それは、狭い意味での詩を含めた、偉大とされる芸術作品の作品らしさ、そのなりたちにだけ当てはまる話であるどころか、むしろ、日常の有用性に埋没し、隠されてしまうことになったはずの物の物らしさ、道具の道具らしさ、そのなりたちにもそのまま当てはまることになってくる。物や道具の、物らしさや、道具らしさは、大地と世界の原闘争という真理の生起や、そこになりたつ信頼性にこそあるとされたわけだが、そうになると、真理の創設という、もっとも広い意味での詩作、これを芸術というのなら、物も道具も、より広い意味での芸術作品としてなりたってきたはずだということになる。

いわゆる偉大な芸術作品というものは、日常に深く埋もれ、遙か遠くに忘れさられていたはずの、真理の生起というこの出来事を一つの作品にすることで、ひととき目立つものにしてみせるところになりたつといいたいのだろう。だとすれば、そうした作品に出会うとき、不意にその望郷の念に気づかされ、得もいわれぬ感動を覚えることになるのかもしれないし、思いもよらなかったその姿の輝かしさに目を奪われ、そこに人為を超えた美し

さを感じるようになったとしてもおかしくはない。

そう考えるなら、まさにこのもつとも広い意味での芸術こそ、人間が人間となったそのはじまり、つまり、ハイデガーのいう「歴史的な現存在 (das geschichtliche Dasein)」がそれとしてなりたつにいたった歴史的な場面にはかならないのだろう。

芸術作品の根源、ということと同時に、創作し守る者たち、つまりは一つの民族の歴史的な現存在の根源でもあるのは、この芸術なのだ。そうであるのは、芸術がその本質において一つの根源だからである。つまり、真理が存在するようになる、すなわち、歴史的になる一つの際立った仕方だからである。(UK, 80)

詩作としての言葉がなりたち、そこではじめて真理が生起し(歴史的になり)、そこに存在という視点が開かれてくる。そのときにはじめて人間が人間として存在することになったはずなのだとすれば、まさに人間のこのなりたちを言い当てるには、真理がそこに生起してくる「歴史的 (geschichtlich)」な「現場 (da)」で「ある (sein)」という意味で、「歴史的な現存在 (das geschichtliche Dasein)」という言い方がふさわしいのだといえる。

#### むすびにかえて——人間への問い、その祝祭と謎

それにしても、この講演論文でハイデガーが伝えたかったはずのこととは、いったい何だったのだろうか。その基本的な意図はそもそもどの点にあったことになるのだろうか。最後に、その見通しを確認することで、本稿をむすぶことにしようと思うが、そこでまず、ここまで歩んできた道のりを振り返ってみることにしよう。

そもそもは作品の作品らしさを問うはずだった。そのために、物の物らしさを問い、さらにそのために、道具の道具らしさを問うべく、ゴッホの描いた一枚の絵に注目することになる。そこで、道具の道具らしさ（信頼性）を通して、再び作品らしさの問いへと舞いもどり、作品の作品らしさ（世界と大地の闘争）に気づかされることになったわけである。そうして、今度は絵画を離れ、建築作品であるギリシアの神殿に注目しながら、物の物らしさ（大地の拒絶と二重の隠蔽）が鋭く見つめなおされ、物の物らしさ、道具の道具らしさ、作品の作品らしさ、そのすべてが、真理（存在の隠れなさ）の生起として問いなおされることになる。こうして、最後に、真理が生起してくるその現場としての人間存在（歴史的な現存在）のなりたちが見つめなおされることになったのだ。

そう振り返ってみると、やはり、いかにも錯綜した論理構成というしかないが、その一方では、紆余曲折したその道のりにも、芸術作品への問いを一つの手がかりにした、存在への問いであると同時に人間への問いであるという、より透き通った一本の筋道も浮かびあがってくるのではないだろうか。なにしろ、後年（一九五六年）加筆されたとされるこのテキストの補遺（「Zusatz」）のなかで、いみじくも、ハイデガー自身がそれに当たる胸のうちの打ち明けてもいるからだ。

『芸術作品の根源』というこの論文は、まるごとすべて、意図的に、だが口に出されることはなく、存在の本質への問いに向けて展開されている。芸術とは何であろうか、その省察は、まるごとすべて、決定的に、ただ存在への問いからのみ規定されている。……だが、存在とは人間へ話しかけることであり、この人間なしには存在もない。（UK, 90f.）



だとすれば、ハイデガーが、作品らしさというものに、一民族や、一時代の存在理解の予兆を見ようとしているのか、あるいは、ゴッホの絵から知らされたように、農婦なら農婦の世界といったように、それぞれが独自の世界を開くと考えているのか、その意図のはっきりしなさにもそれなりの見通しも開かれてくる。基本的な意図というのなら、その意図は、そのどちらでもなく、そのどちらでもあった、そういうしかないのだろう。

人間というものがハイデガーのいう歴史的な現存在、つまり、真理（存在）の生起がなりたつ場面であるはずなのだとすれば、ハイデガーのいう芸術作品とは、個々の作品というよりはむしろ、その人間のあり方そのものであることになりはしないだろうか。農婦という人間こそ、農婦の生きる世界が開かれてくる場面である（「Dasein」）はずなのだとすれば、そこにはすでに作品らしさがなりたっているはずだし、古代ギリシアの一民族、一時代の人びとにしても、やはり、その人間たちに、その民族や時代の生きる世界が開かれてくるという意味では、そうなのだろう。農家の世界、一民族、一時代の世界、あるいは、ローマの泉の世界、その内容や規模はさまざまにならざるをえないのだろうが、やはり、その背後にはいつだって、真理（存在）が生起し、世界と大地の間で闘争が挑まれ、その意味で作品らしさというものがなりたつ、まさにその現場である人間（歴史的な現存在）が、すでに関与しているという点には変わりはないはずである。

そうになると、人間のその作品らしさ（真理の生起、存在の生起）をその誤解や忘却から守り、それを増幅してひき出してくる（テクネー）ものとされた、ゴッホの絵、マイヤーの詩、ギリシア神殿といった芸術作品は、大地という存在の理解を告げ知らせるものなのか、それとも、それぞれに独自の世界を開くものなのか、そのどちらかではなく、そのどちらでもあるのだろう。どちらにしても、真理の生起、その現場である人間の作品らしさ、そのありようについては、その一面しか言い当ててはいないし、その一面はみごとに言い当てているからである。

いずれにしても、ハイデガーは、日常の有用性を不意に揺るがすその衝撃や途方もなさによって、人間存在のその作品らしさをみごとに増幅させることで、それにふと気づかせてくれるところに、芸術作品の偉大さを見ようとしていたのだといえそうである。それは、作品の作品らしさを問う芸術論である以前に、すでにして、道具の道具らしさを問う技術論でもあると同時に、真理の生起を問う存在論であり、結局のところは、人間の人間らしさのなりたちを問いなおす人間論なのだろう。その基本的な意図は、どこまでも、存在への問い、その問いを問うための人間への問いにあったはずだということになりはしないだろうか。

人間へのその問いによって、有用性に埋没する日常から解き放たれ、遙か遠くに置き忘れてしまった、いや、忘れてしまっていることすらも忘れられてしまった、人間らしさのなりたちの非日常的なありようにも気づかされることになるのだとすれば、ハイデガーがそう仄めかしていたように、「思索の祝祭」とは、まさにこの問いのことをいうのだといえそうである。

そうして、芸術というものが人間のなりたちそのもののことをいうのだとすれば、このテキストの「あとがき(Nachwort)」でそう振り返えられてもいるように、その芸術そのものが謎というしかないのだろう。

上で述べてきた考察は芸術の謎に挑んでいる。この謎というのは、芸術そのものが謎である、その謎のことをいうのだ。その謎を解決しようなどと要求するのは、的はずれなことである。課題となるのは、その謎に出くわすことなのだ。(UK, 83)

(1) これは『全集』版に記載されている年号であるが、論文としての最終的な完成はもう少し遅い時期だと推定される。

そのあたりの事情や経緯については、関口浩「訳者後記」（マルティン・ハイデガー『芸術作品の根源』関口浩訳、平凡社、二〇〇八年、所収）を参照されたい。

この論文は、一九七七年刊行の『全集』第五巻と一九五〇年刊行の論文集『拙道』にも収録されているが、以下の論文からの引用および参照箇所については、一九六〇年刊行のレクラム文庫版、M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer*, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960. に従って、引用文、引用語句の直後の丸括弧内に、これをUKと略記し、カンマの後にその頁数を記すことにする。なお、以下、引用文中で傍点を付した箇所は原文でのイタリック体等の強調箇所に相当する。

邦訳については、上記のマルティン・ハイデガー『芸術作品の根源』（関口浩訳、平凡社、二〇〇八年）を参照させていただいたが、文脈に応じて一部改変させていただいた部分もある。

(2) 木田元『ハイデガーの思想』（岩波新書、一九九三年）二二二頁。

(3) vgl. *Zur Einführung von Hans-Georg Gadamer* (UK, 93ff.). これは、一九六〇年にレクラム文庫版のテキストが刊行されるにあたり、新たに収録されることになった、ハンス・ゲオルグ・ガダマーによって書かれた解説である。

(4) たとえばガダマーは、前掲の解説「導入のために（*Zur Einführung*）」で、この論文が芸術作品の分析を支えにした存在論であるという点を指摘している（vgl. UK, 107, 110）。同様にまた、渡邊二郎は『芸術の哲学』（ちくま学芸文庫、一九九八年）のとくに第六章、第七章で、ハイデガーの芸術論が徹頭徹尾、「存在への問い」との絡みのなかで提起されている旨を詳述している。いずれの試みも、ハイデガーの芸術論の醍醐味や神髄を鋭く抽出しているが、その基本的な意図の一貫性の是非について表立っては問題にされていないように思われる。本稿では、概ね、ハイデガーの芸術論が存在論であり、「存在への問い」を基本的なモチーフにしているというこの方向に従いながらも、芸術論である以前にむしろ、技術論、人間論でもあるという観点を浮かび上がらせることで、この論文の錯綜した論理構成や基本的な意図の不透明さについても着目し、その意味や必然性をさぐってみようと思う。

(5) 「思索の祝祭」の意味合いについては、関口浩「訳注」5も参照されたい（前掲、関口浩訳『芸術作品の根源』二〇〇八年、一八二頁）。

(6) このテキストでは、形づくられた素材としての物概念が残り二つの物概念をも支配しているという点についても、三つの物解釈の関係性についても、直接、論じられているわけではない。「存在するものについての真理の歴史の経過のなかで、上述した三つの解釈はさらに相互に結合してしまうことになるが、その点についてはいまは不問に付すことにす

る。」(TK, 23f)。『形而上学入門』（一九三五年夏学期講義）の第四章「存在の限定」の第三節「存在と思考」は、技術のなりたちから思考や命題のなりたちを考察するものとして、講演論文「技術への問い」（『講演論文集』一九五四年、所収）は、技術の本質から科学のなりたちを考察するものとして、そのあたりの事情を説明する試みにもなっているといつていいだろう。拙論、岡山敬二「技術と存在——ハイデガー「技術への問い」を問う——」（日本大学法学部『桜文論叢 第九十六巻』二〇一八年）、岡山敬二「もつとも不気味なもの」としての人間に向けて——存在と無のはざま——」（日本大学法学部『桜文論叢 第九十七巻』二〇一八年）で、その点を指摘する考察を試みている。

(7) テクネーとフュシスのこの関連性については、ハイデガーの講演論文「技術への問い」（『講演論文集』一九五四年、所収）でも論じられている。前掲書、岡山（『桜文論叢 第九十六巻』、二〇一八年）でも、技術の本質という点から、この関連性について考察を試みている。

※本稿は、平成二九年九月十四日に中央大学多摩キャンパスの哲学研究室で開催された私的研究会（「第三回リアリティー研究会」）で発表した構想をもとになりつつ、本稿を書き進めるにあたり、当研究会で貴重な指摘をえられた。研究会にご参加いただいた、須田朗、吉田達、寺本剛、齋藤宜之、竹中真也、各先生方には、この場を借りて改めて謝意を申し上げたい。

尚、本稿がなりたつにあたって、平成二九年度に日本大学法学部で開講された「教養演習ⅡB」（ハイデガー『芸術作品の根源』の邦訳を講読する授業）での議論から有益な示唆をえられた。当演習の受講生である、各氏にも、この場を借りて改めて謝意を表したい。